

Σωτηρίου Κ. Δεσπότη

Μουσικολόγου, υπ. διδ. Πανεπιστημίου Βιέννης

Υποτρόφου του Ιδρύματος Αλ. Ωνάσης

Ερμηνευτικές προσεγγίσεις στο μουσικό ολικό της ελληνικής φωλιτικής τέχνης¹

Ένα από τα βασικότερα μορφολογικά γνωρίσματα της ελληνικής φωλιτικής τέχνης είναι ο περιγραφικός χαρακτήρας των σημειογραφικού της συστήματος. Αυτή η σημειογραφική περιγραφικότητα είναι ουσιαστικά ένα από τα κριτήρια βάσει των οποίων το μουσικό υλικό της ελληνικής φωλιτικής τέχνης αναλύεται και ερμηνεύεται με έναν διαφορετικότερο τρόπο από ότι παραπομπής να εφαρμόζεται σε άλλες μουσικές παραδόσεις, όπου το σημειογραφικό σύστημα προσδιορίζει περισσότερες μουσικές παραμέτρους στον ερευνητή-ερμηνευτή².

Η ύπαρξη, στη μέθοδο των τριών Δασκάλων³, τεσσάρων ποσοτικών χαρακτήρων με την ίδια ακριβώς διαστηματική κίνηση (αναφερόμαστε στο ολίγο, στην πεταστή, στα κεντήματα και στην οξεία⁴), δεν θα είχε λόγο ύπαρξης εάν δεν υπήρχαν διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις στις αναλύσεις των μελωδικο-ρυθμικών χαρακτηριστικών των σημαδοφώνων αυτών⁵. Το γεγονός αυτό έρχεται να τονισει όχι μόνο την παραπάνω τοποθέτηση,

¹ Το παρόν άρθρο αφιερώνεται εξαιρετικά στον πατέρα μου Κωνσταντίνο Δεσπότη, ο οποίος νιόβρει ο πρότος μου δάσκαλος στα φωλιά.

² Χαρακτηριστικά αναφέρουμε τη χρονική συγηγή, τους χραμπατισμούς, τις δυναμικές, τις λεπτομερικές σχέσεις των αυχγορδώνων συμπλεγμάτων, κ.λ.π., ως παραμέτρους, όπου μέσω της πενταγραμμικής σημειογραφίας, ο συνθέτει κατεργάπτει με προσδιοριστικότερο τρόπο τα μουσικές πληροφορίες.

³ Η ανέργη για αναλυτικότερη κατεργαφή των εκδήλωσαντικών μλεκών, μια άλλα λόγια η ανάγκη για προσδιοριστικότερη κατεργαφή της μελωδίας, οδήγησε στη μέθοδο των τριών Δασκάλων. Περί σημειογραφίας βίλλες εγκεκτικούς Βαριμούδης Εμμ., Συμβολή στην επεισόδιο της παρασημαντικής των βιζαντινών μουσικών, τόμ. Α', Σάμος 1938, Φάρος Κωνσταντίνος, Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής, Αθήναι 1917 (διάτερη έκδοση το 1978. Την επιλεύση της έκδοσης είχε ο Γεώργιος Χατζήθεοδώρος), Στάθης Γρηγόριος, Η εξήγηση της πολιάρης βιζαντινής σημειωσιαρίας, Αθήναι 1978, Hans Max, *Byzantinische und slavische Notationen* (Paleographia der Masik I/2), Köln 1973, Floros Constantini, *Universale Neumentekunde*, 3 τόμοι, Kassel 1970, Alexandrou Maria, *Studie über die Grossen Zeichen der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts*, ανέδοτη διδακτορική διατριβή, Copenhagen 2000, Riemann Hugo, *Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert*, Leipzig 1909, και Tardo Lorenzo, *L'antica melopeia bizantina*, Grottaferrata 1938. Στα προνομοφέρεται κοντήματα ο ενδιαφερόμενος μπορεί να βρει μια πλούσια και ιδιαίτερος σημαντική βιβλιογραφία.

⁴ Εφόσον η οξεία διασώζεται στη χαρογραφητή παράδοση της νεοελληνικής φωλιτικής τέχνης, (βλ. Πέτρου Ερετίου, *New Aspects of Byzantine notation*, μεταγραφούσεν κατά την νεοελλήνη μέθοδον της μουσικής, Βουκονίδης 1820, αντ. Αθήναι: Καυτερόύα 1999), καθώς και στην προσφορτική παράδοση (βίλλες διας περιγράφεται στο: Σίμων Καρός, Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής, Αθήναι 1982, τόμ. Α, σ. 9), νομίζουμε ότι πρέπει να συγκαταλλέγεται στους ποσοτικούς χαρακτήρες της θεωρητικής μεθόδου των τριών Δασκάλων.

⁵ Ο ενδιαφερόμενος μπορεί να συντονίσει στην ελληνική εκδήλωσαντική μουσική παράδοση μεγάλο αριθμό πρατεύσεων όπου το μελωδικό σχήμα μπορεί να παρουσιάζεται με διαφορετικούς ποσοτικούς χαρακτήρες. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε το συνδέσμωμα απόστροφο η οποία ακολουθείται από συνεχές ελαφρό σε σχέση με το σημαδόφωνο της πατοστρόφου το οποίο ακολουθείται από υπορροή πάνω της οποίας τίθεται τοργό.

(αναφερόμαστε στον περιγραφικό χαρακτήρα που διακρίνει το σημειογραφικό σύστημα της ελληνικής εικόλησιαστικής μουσικής παραδοσιών, βάσει του οποίου τέσσερεις ποσοτικοί χαρακτήρες οι οποίοι έχουν την ίδια διαστηματική κίνηση, παρουσιάζουν διαφορές στον τρόπο ερμηνείας-απόδοσής τους), αλλά και μία άλλη ιδιότητα, που χαρακτηρίζει το σημειογραφικό σύστημα της ελληνικής ψαλτικής τέχνης, η οποία σχετίζεται άμεσα με το γεγονός ότι: η μουσική της σημειογραφία διενικά καταγράφει μόνο τις μελωδικές γραμμές των εικόλησιαστικών μαθημάτων, αλλά ταυτοχρόνως, υποδηλώνει και την ύπαρξη διαφορετικών μελωδικο-ρυθμικών τάσεων που περιλαμβάνουν τα σημαδόφωνα και κατ' επέκταση οι μουσικές θέσεις της εικόλησιαστικής μας ψαλτικής παραδοσιών, στοιχείο το οποίο σχετίζεται άμεσα με την ερμηνευτική προσέγγιση των σημαδοφώνων.

Μία σειρά ερωτημάτων έρχεται να δικαιολογήσει τις παραπάνω διαπιστώσεις.

Για ποιό λόγο μετά την πεταστή ακολουθίουν πάντα κατιόντες ποσοτικοί χαρακτήρες⁶;

Για ποιό λόγο μετά τον συνδυασμό⁷ ίσους ή ολίγους με ψηφιστό ακολουθίουν δύο τουλάχιστον ποσοτικοί χαρακτήρες κατάβασης από τους οποίους ο πρώτος χαρακτήρας κατάβασης είναι ισόχρονος με το χαρακτήρα κάτω του οποίου τέθηκε το ψηφιστό⁸;

Γιατί τα κεντήματα και η υπορροή τοποθετούνται σε άρση και διατηρούν τη συλλαβή του προηγούμενου μουσικού χαρακτήρα; Μήπως η χρήση των κεντημάτων και της υπορροής μόνο σε άρση σε συνδυασμό με το γεγονός ότι, τόσο τα κεντήματα όσο και η υπορροή, δεν λαμβάνουν ποτέ νέα συλλαβή, υποδηλώνονταν μία έλλειψη δυναμικής, των κεντημάτων και της υπορροής, σε σχέση με τα υπόλοιπα ποσοτικά σημαδόφωνα της μεθόδου των τριάν Δασκάλων;

Για ποιό λόγο μετά από μελωδικό ανιόν διάστημα 6%, 7%, κ.λ.π., παρατηρούμε να ακολουθεί συνήθως μελωδική κίνηση προς την αντίθετη κατεύθυνση; Μήπως με την αντίθετη μελωδική κίνηση επέρχεται λίση στην ένταση που δημιουργεί το διάστημα 6%, 7%, κ.λ.π. στη μελωδική γραμμή του εικόλησιαστικού μέλους;

Μελωδικο-ρυθμικά έχουμε την ίδια κίνηση. Διαφορά υπάρχει στο γεγονός ότι στην πρώτη περίπτωση μπορούμε να έχουμε μέχρι και δύο συλλαβές του ποιητικού κειμένου, ενώ στη δεύτερη υποχρεωτικά έχουμε μία συλλαβή. Ο Χρύσανθος στο θεατρικό του για την πεταστή αναφέρει ότι στις περιπτώσεις όπου η πεταστή έχει κλάσμα, ακολουθείται από πολλούς κατόντες χαρακτήρες (Χρυσάνθους του εκ Μοδίτων, Θεαματικόν Μέγα της Μονοσούς, Τεργετή 1832 (ανετ., Αθήνα: Κούλτούρα 1995), σ. 61, §139). Η πληροφορία αυτή στη γραπτή παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης δεν εφαρμόζεται πάντα. Βλέπε Στεφάνον Λαμπαδάριον, Μουσική Κουρέλη, τόμ. Α', ακριβής ανατίτασης της εκδόσεως 1883, Νεαπόλες-Κρήτης 1974, σ. 167, στ. 10.

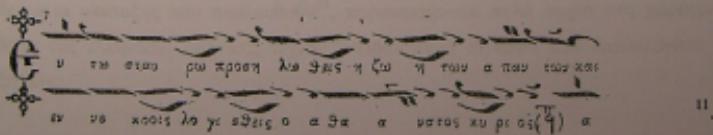
⁶ Συχνά συναντούμε και τους όρους σύνθετη ή αναμπλοκή.
⁷ Στην περίπτωση αυτή υπάρχουν δύο προβλούδες. Μία που σχετίζεται με τις τουλάχιστον δύο καταβάσεις (μελωδικό στοιχείο) και μία που σχετίζεται με ρυθμικό ζήτημα το οποίο θέτει εις προϋπόθεση την ίδια ρυθμική αξία του χαρακτήρα κάτω του οποίου τίθεται ψηφιστό, με τον ποσοτικό χαρακτήρα που ακολουθεί.

Πώς λειτουργούν τα φαινόμενα υπόταξης και ποιό ρόλο διαδραματίζουν στη μουσική γραμμή;

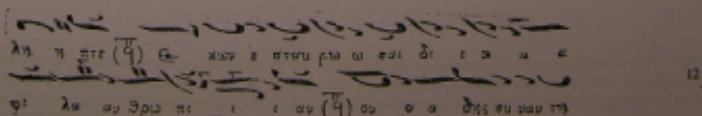
Γιατί μετά από φαινόμενα υπόταξης του σημαδιοφάνου της πεταστής ακολουθούν καταβάσεις; Μήπως με την υπόταξη τα σημαδόφωνα διαδραματίζουν διαφορετικό μουσικό ρόλο στο μελωδικό γέγονοθα της μουσικής φράστης, αλλάζοντας ακόμα και κατηγορία μουσικών χαρακτήρων; Κάνοντας μία παρένθεση ας θυμηθούμε και μία περίπτωση από προ των τριάν Διασκάλων σημειογραφικό σύστημα όπου το κρατημούπδροον υποτασσόμενο του ομαλού μετατρέπεται σε αργοσύνθετο και όπως γνωρίζουμε μένει άφωνο. Και τελικώς, μήπως πρέπει να σκεφθούμε ότι η συνύπαρξη ποσοτικών με ποιοτηκών χαρακτήρων⁹ έχουν ως αποτέλεσμα τα σημαδόφωνα να αποκτούν λειτουργικά άλλον ρόλο στη μελωδική εξέλιξη της μουσικής θέσης; Και εάν δεν έχει βάση το τελευταίο μας εράτημα, για ποιό λόγο μετά από ίσο κάτω του οποίου τίθεται ψηφιστό ή ακόμη μετά από ίσο κάτω του οποίου τίθεται πεταστή, όπως προαναφέραμε, ακολουθεῖ πάντα καταβάση αλλάζοντας με τον τρόπο αυτό υποχρεωτική τη μελωδικο-ρυθμική κατασκευή της φράστης;

Και για να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι: στα ακόλουθα δύο μουσικά παραδείγματα παρουσιάζονται οι τρόποι με τους οποίους εξελίσσονται οι μελωδικές γραμμές σε σχέση με τους ρόλους που διαδραματίζουν οι παρουσίες του ψηφιστού και της πεταστής¹⁰.

1.



2.



⁹ Λε σκεφθούμε πώς διαπέζεται στην προφορική παρδίση της νεοελληνικής ψαλτικής τόχης η περίπτωση του υπαρτήματος.

¹⁰ Φαινόμενο υπόταξης.

¹¹ Πέτρος Εφεσίος 1820 (ανατ. 1999): 18, στ. 4 και 5.

¹² Πέτρος Εφεσίος 1820 (ανατ. 1999): 13, στ. 5 και 6.

Σχολαίζοντας σύντομα τις παρεπάνω θέσεις διαπιστώνουμε ότι η παρουσία του ψηφιστού στην πρώτη περίπτωση και η χαρουσία της πιστασίης στη δεύτερη περίπτωση, φαίνεται να υποδηλώνουν συγκεκριμένες μελωδικο-ρυθμικές εντάσεις στις μελωδικές γραμμές καθορίζοντας με τον τρόπο αυτό την κατεύθυνση της μελωδίας, η οποία παρουσιάζεται να έχει ως σκοπό, τη μερική ή ολική λύση της έντασης¹³. Επιλέξαμε τους όρους ένταση και λύση διότι πιστεύουμε ότι εκφράζουν ένα φαινόμενο-γεγονός το οποίο περιγράφει μία μελωδικο-ρυθμική κατάσταση τόσο σε μικροδιομικό επίπεδο (σχέσεις δύο γειτονικών σημαδιφώνων), όσο και σε μεσοδιομικό (μουσική φράση) και σε μακροδιομικό (μουσικό τμήμα). Με τον τρόπο αυτό αναλύουμε το μουσικό υλικό σε τρεις διαστάσεις. Σίγουρα οι λέξεις ένταση-λύση μπορούν να περιγραφούν και διαφορετικά. Πιστεύουμε όμως ότι οι λέξεις που επιλέξαμε μπορούν να εκφράσουν όλα τα χαρακτηριστικά στοιχεία που περιέχουν τα σημαδόφωνα, σε όλες τις μουσικές τους παραμέτρους μέσω σε ένα περιγραφικό σημειογραφικό σύστημα, με μεγαλύτερη προσέγγιση. Τη διαδοχή του μουσικού φαινομένου ένταση και λύση, πρέπει να την αναλύουμε λαμβάνοντας πάντα υπόψιν το ποιητικό κείμενο καθώς και τη χρονική αγωγή βάσει της οποίας ερμηνεύεται το μέλος που εξετάζουμε, δύο παράγοντες οι οποίοι διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία και στη χρονική διάρκεια των μελικών σημείων δεδομένου ότι ο μουσικός λόγος, στην παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης, περιγράφει τα νόηματα του ποιητικού λόγου.

Μία σειρά μελωδικο-ρυθμικών φαινομένων σχετίζεται με περιπτώσεις υπόταξης. Τα παραδείγματα υπόταξης που ακολουθούν¹⁴, παρουσιάζονται πολύ συχνά στη χειρόγραφη παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης¹⁵. Ποιοί είναι οι λόγοι που δικαιολογούν την ύπαρξη τους;

1. Απόστροφος η οποία τίθεται πάνω από πιστασή¹⁶
2. Ίσον το οποίο τίθεται πάνω από πιστασή¹⁷
3. Ίσον και κεντήματα, τα οποία τοποθετούνται πάνω από ολίγον¹⁸

¹³ Τα συγκεκριμένα παραδείγματα μπορούμε να τα δούμε και ως εφαρμογές του φαινομένου ένταση-λύση στο σολληνοτεκνικό μέλος. Φανόρωναν υπόταξης καθώς και σεργίζεται σημαδοφώνων, οι οποίες σχετίζονται με μελικούς σχηματισμούς, υπάρχουν ισοδηματικές, υπόρχουν ισοδηματικές, και σε θέσεις και σε σημειογραφία δεν το υποδειχλώνει κάντα, αλλά οι οποίες προκαθούνται μέσω από μία σύντομη αντιπαραφούλη των μουσικών θέσεων.

¹⁴ Τα παραδείγματα που παρουσιάζονται είναι ενδεικτικά. Υπάρχει ένας πολύ μεγαλύτερος αριθμός περιπτώσεων υπόταξης που συναντά κανένα στη χειρόγραφη παράδοση. Σε μουσικά χειρόγραφα όπως οι μελικές γραμμές κατατεράφωνται με σημειογραφικό σύστημα πολαιότερο των τριών δασκάλων, οι περιπτώσεις υπόταξης είναι πολλές περισσότερες.

¹⁵ Πέτρος Εφέσιος 1820 (ανατ. 1999): 10, στ. 14.

¹⁶ Πέτρος Εφέσιος 1820 (ανατ. 1999): 1, στ. 2.

4. Απόστροφος και κεντήματα, τα οποία τοποθετούνται πάνω από ολέγον¹⁹
5. Τσον και κεντήματα, τα οποία τοποθετούνται πάνω από οξεία²⁰
6. Ελαφρό το οποίο τοποθετείται πάνω από πεταστή²¹
7. Ελαφρό και κεντήματα (πάνω των οποίων συχνά τίθεται γοργό), τα οποία τοποθετούνται πάνω από ολέγον²².
8. Ψηλή η οποία τίθεται πάνω-δεξιά από πεταστή ή ολέγον ή οξεία. (Όταν η ψηλή τοποθετείται πάνω-αριστερά της πεταστής ή του ολέγου ή της οξείας, τότε δεν παρουκτάζεται υπότιξη, διότι η ποσοτική ενέργεια της πεταστής δεν υποτάσσεται).
9. Στις πιραπάνεις περιπτώσεις υπότιξης, οι οποίες σχετίζονται άμεσα με μελικές κινήσεις θα ήταν παράλεψη εάν δεν προσθέσουμε, καθαρώς ενδεικτικά, και μία περίπτωση ρυθμικής υπότιξης, η οποία σχετίζεται με το σχήμα του συνεγές ελαφρό, όπου η απόστροφος χάνει το μισό της χρόνο υποτασσόμενη ρυθμικά στο προαναφερθέν σχήμα.

Αναλύοντας όλες τις πιραπάνω περιπτώσεις και προσπαθώντας να δώσουμε κάποιες απαντήσεις στα ερωτήματα που τέθηκαν, διαπιστώνουμε ότι: 1. Κάθε σημαδόφωνο περιγράφει διαφορετική μελωδικο-ρυθμική λειτουργία, ανάλογα μάλιστα και από τη θέση που κατέχει σε μία μουσική φράση και αυτός ουσιαστικά είναι ένας από τους λόγους για τους οποίους δικαιολογείται η ύπαρξη τεσσάρων ποσοτικών χαρακτήρων για το ανοδικό διάστημα δευτέρας καθώς και η ύπαρξη των ορθογραφικών κανόνων που δέπουν το σημειογραφικό σύστημα των τριών Δασκάλων. 2. Τα σημαδόφωνα παρουσιάζουν γραφικά-σχηματικά την ύπαρξη ενός μουσικού φαινομένου που χαρακτηρίζει μία μελωδικο-ρυθμική περιγραφή, (την οποία κάλλιστα μπορούμε να πηγαδίσουμε σε μοντέλο μορφολογικής προσέγγισης-ανάλυσης στο μουσικό υλικό της ελληνικής ψαλτικής τέχνης), η οποία βρίσκεται την εφαρμογή της στις έννοιες ένταση και λόση των μελωδικο-ρυθμικών τάσεων του μέλους. Αυτός ο τρόπος θεώρησης του μουσικού υλικού, αποτελεί ουσιαστικά έναν μεστικό μηχανισμό, τον οποίο κρύβει το ίδιο το μέλος, μέσω της περιγραφικότητας που χαρακτηρίζει το σημειογραφικό σύστημα της εικολησιαστικής μουσικής. Ο μηχανισμός αυτός κινεί την εξέλιξη της μελωδικής γραμμής, δημιουργώντας ιαχυρά τονικά κέντρα τα οποία λειτουργούν ως μουσικοί σταθμοί (καταλήξεις μουσικών τημημάτων μέσω πιωτικών σχημάτων),

¹⁸ Αναστατωματάριον Αργών και Σύντομον μελωδονηθέν υπό Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και διασκευασθέν υπό Ιωάννου Πριωτογάλου διαδέκατη έκδοση από την αδελφόπτητη Θεολόγην «Ζεύρη Αθηναίη 1995 σ. 231, στ. 12.

¹⁹ Αναστατωματάριον Αργών και Σύντομον (...), 94, στ. 15.

²⁰ Πέτρου Ερεσίου 1820 (ανατ. 1999): 74, στ. 7.

²¹ Αναστατωματάριον Αργών και Σύντομον (...), 235, στ. 9.

²² Αναστατωματάριον Αργών και Σύντομον (...), 234, στ. 12.

οριοθετώντας με τον τρόπο αυτό την αρχή και το τέλος των φράσεων (μεσοδομικά), την αρχή και το τέλος των μουσικών τμημάτων (μικροδομικά), καθώς και τον τρόπο λειτουργίας ανάλυσης της ενέργειας του κάθε στημαδοφόνου σε σχέση με το στημαδόφωνο που ακολουθεί (μικροδομικά).

Μέσα από αυτόν τον τρόπο θεώρησης του τρόπου λειτουργίας του μουσικού υλικού, όσον αφορά τις έννοιες: ανάλυση σε επίπεδο μικροδομής, ανάλυση σε επίπεδο μεσοδομής και ανάλυση σε επίπεδο μακροδομής, σε συνάρτηση με τον τρόπο λειτουργίας-εφαρμογής που έχει το φαινόμενο ένταση-λέση των μελεδικο-ρυθμικών τάσεων των στημαδοφόνων, προσεγγίζοντας οι φόρμες των εκκλησιαστικών μαθημάτων, από αναλυτική άποψη. Η άποψη αυτή μπορεί να βρει εφαρμογή και ως μοντέλο μορφολογικής ανάλυσης στα μέλη της ελληνικής ψαλτικής τέχνης, αφού μέσα από συγκριτική διαδικασία-αντιπαραβολή δύο μουσικών τμημάτων ή δύο μουσικών φράσεων του εκκλησιαστικού μαθήματος, ή ακόμη και με τον τρόπο με τον οποίο κάθε φορά παρατηρούμε τον κάθε μουσικό χαρακτήρα να λειτουργεί σε σχέση με τον χαρακτήρα που τον διαδέχεται, (αναφερόμαστε στη μορφολογική προσέγγιση ανάλυση σε μικροδομικό επίπεδο), μπορούμε να προσεγγίσουμε όλα τα μελεδικο-ρυθμικά χαρακτηριστικά του εκκλησιαστικού μαθήματος.

Παρατηρώντας τον τρόπο με τον οποίο εξελίσσονται οι μελεδικές γραμμές (μεσοδομικά και μικροδομικά) πιστεύουμε ότι: η θέση του κάθε στημαδοφόνου, μέσα στη μουσική φράση, δημιουργήθηκε ως αποτελέσμα των μελεδικών τάσεων που δημιουργεί ο μελοποιός καθώς επεξεργάζεται το μουσικό υλικό, στην προσπάθειά του να κατεγραφούν δλες οι μουσικές διαστάσεις της μελαδίας. Θα μπορούσαμε δηλαδή να ισχυριστούμε την ίνπαρη διαφορετικών μελεδικο-ρυθμικών καταστάσεων που μπορεί να διαδραματίζουν τα στημαδόφωνα ανάλογα ακόμη και από τη θέση που κατέχουν στη μουσική φράση. Μπορούμε δηλαδή να κάνουμε λόγο για στημαδόφωνα τα οποία δημιουργούν εντάσεις στη μελεδική γραμμή, όπως για παράδειγμα η πεταστή η οποία ακόμα και όταν υποτάσσεται καθορίζει τη μελεδική εξέλιξη του μέλους, αφού μετά από πεταστή ακολουθεί πάντα κατάβαση. Μάλιστα η ένταση που δημιουργεί στη μουσική θέση η πεταστή φαίνεται να αυξάνεται στην περίπτωση όπου η πεταστή συνοδεύεται και από χρονικό μουσικό χαρακτήρα, όπως για παράδειγμα κιλάσμα, αφού στην περίπτωση αυτή την ακολουθούν συνήθως περισσότεροι από ένας καπόντες χαρακτήρες²³. Παρατηρώντας επίσης τον ρόλο που διαδραματίζουν τα κεντήματα

²³ Βλέπε παραπομπή παρ. 6

και η υπορροή στη μουσική θέστη²⁴, μπορούμε κάλλιστα να κάνουμε λόγο για την ύπαρξη σημαδιφώνων τα οποία λειτουργούν ως ουδέτερα²⁵ σημεία. Ως σημεία δηλαδή στα οποία μπορούν να πραγματοποιούνται οι λόσεις των μελωδικο-ρυθμικών εντάσεων.

Το μόνο που μένει είναι ο ερμηνευτής να σπάσει τη γραφική σπαρή του σημαδιφώνου και να παρουσιάσει ηγητικά τον ρόλο που διαδραματίζει στο φαινόμενο ένταση και λόση της μουσικής φράσης. Τοσος με τον τρόπο αυτό όταν μπορέσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα ότι η συνεχής ανάλυση των σημαδιφώνων με τον ίδιο τρόπο το μόνο που θα καταδείξει δεν είναι τίποτε άλλο από μία στέρηση έκφρασης του βιζαντινού σημαδιφώνου το οποίο από μόνο του, μέσα από την κεργαραφικότητα του σημειογραφικού του χαρακτήρα, ζητά την πολλαπλότητα έκφρασης. Με άλλα λόγια το κάθε σημαδιφώνο ζητά μία λειτουργική θεώρηση της μουσικής του προσεπικότητας, στο μουσικό χωροχρόνο που ορίζεται κάθε φορά από το είδος του εκκλησιαστικού μαθήματος που ερμηνεύεται και από το ποιητικό κείμενο που ηγητικά παρουσιάζει ο μελοποιός. Μία τέτοια θεώρηση του μουσικού υλικού, η οποία παρουσιάζει τη μουσική ταυτότητα του μέλους σε σχέση με το ποιητικό κείμενο, βάσει μίας συνέργησης η οποία συσχετίζει τα μεγέθη μουσικός χαρνούς (χρονική αγωγή) και ψυχολογικός χρόνος, διότι αυτή ορίζεται από το φαινόμενο ένταση-λόση των μελωδικο-ρυθμικών τάσεων της μουσικής φράσης σε σχέση με τη νοηματική εξέλιξη του κειμένου, οδηγεί σε εκφραστικότερο, από πλευράς ερμηνευτικών τύπων του βιζαντινού σημαδιφώνου και κατ' επάκτιαση ολοκλήρου του εκκλησιαστικού μαθήματος, αποτέλεσμα.

Τις πληροφορίες για τις ενέργειες των σημαδιφώνων μας τις δίνει η προφορική παράδοση, καθώς και θεωρητικές μελέτες οι οποίες συγκρίνονται θέσεις εκκλησιαστικών μαθημάτων της ελληνικής ψαλτικής τέχνης προσφέρουν μία σειρά ερμηνευτικών τύπων²⁶.

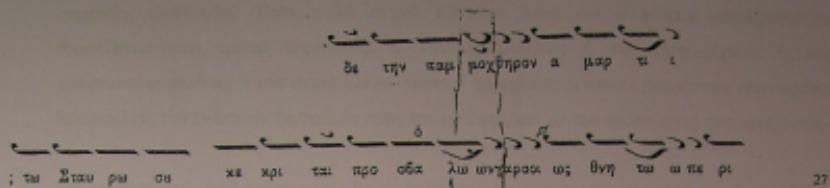
Στις ακόλουθα δύο παραδείγματα παρουσιάζουμε ενδεικτικά στην πρώτη περίπτωση έναν ερμηνευτικό τύπο της πεπιστής, διότι αυτός προκύπτει από μία πολύ ακλή αντιπαραβολή δύο μελωδικών γραμμάν, οι οποίες διαφοροποιούνται μόνο στο γιγονός ότι η δεύτερη παρουσιάζει έναν από τους τρόπους με τον οποίο αναλύεται η πεπιστή. Στη δεύτερη περίπτωση παρουσιάζουμε μία ερμηνευτική προσέγγιση του ομαλού.

²⁴ Τόσο τα κεντήματα όσο και η υπορροή δεν δέχονται νέα συλλαβή και τοποθετούνται κάντα σε ασθενές μέρος του μέτρου.

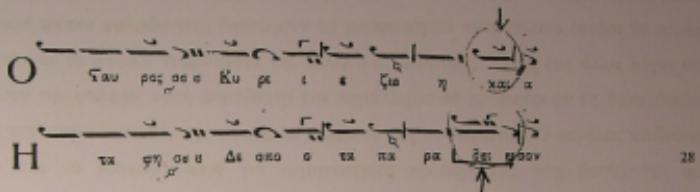
²⁵ Ψάχος 1978: 116

²⁶ Παραδέχματα των τρόπου βάσει του οποίου πραγματοποιείται η διαδικασία αυτή, συναντόμεις στο: Πλέρος Μινωΐη, Εφέσιος, Ανθολογία Β', Βουκουρέστι 1830. Ανατίθεση Αθήνης Ελληνική Βιζαντινή Χορωδία 1997, με σχόλια του Λυκούργου Α. Αγγελόπουλου, στις σελίδες ε'- ζ'.

Ερμηνευτικός τύπος πετυστής:



Ερμηνευτικός τύπος ομαλού:



Μέσω λοιπών μίας απλής συγκριτικής ανάλυσης δύο μουσικών φράσεων, προσεγγίζουμε ερμηνευτικούς τύπους στημαδοφώνων διασώζοντας με τον τρόπο αυτό έναν σημαντικό αριθμό μελαδικο-ρυθμικών χαρακτηριστικών της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής παράδοσης.

Στον ερευνητή παρέχεται η δυνατότητα να καταγράψει και να μελετήσει μία σειρά από διαφορετικούς τρόπους ερμηνείας στημαδοφώνων οι οποίοι διασώζονται στην προφορική και στη γραπτή παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης σε σημείο μάλιστα που να έχει τη δυνατότητα να κάνει λόγο για ύπαρξη ερμηνευτικών σχολών²⁷, όπως έχει επικρατήσει στους ψαλτικούς χώρους να αποκαλούνται. Η ύπαρξη μιας μεγάλης σειράς διαφορετικών ερμηνευτικών τύπων δημιουργήθηκε από το γεγονός ότι οι υφοφάλλες, γνωρίζοντας ότι το σημειογραφικό σύστημα της εκκλησιαστικής μες παραδοσιας χαρακτηρίζεται κορίσιας από περιγραφικότητα, προσεγγίζουν το μουσικό υλικό με μία ανοημένη

²⁷ Αναστοματάριον Αργόν και Σύντομον (...), 78.

²⁸ Αναστοματάριον Αργόν και Σύντομον (...), 282.

²⁹ Αντί του όρου ερμηνευτική σχάλη συναπούμε και τον όρο δρός. Προσωπικά πιστεύουμε ότι το δρός, εδικότερα μάλιστα όπως συνεργάζεται στην παραδοσιακή ερμηνευτική πρακτική της ελληνικής ψαλτικής τέχνης, είναι ένα. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται το ψαλτικό δρός αποτελεί ερμηνευτική εκδοχή που εφαρμόζεται στο μέλος. Η μη σωστή ερμηνευτική προσέγγιση δεν αποτελεί υφολογική προετοιμασία αλλά παρέκκλιση από την παραδοσιακή γνωστική έξοχη.

αυτοσχεδιαστική προσπατική³⁰ βάσει της οποίας ορίζεται το ερμηνευτικό στυλ προσέγγισης των σημαδιοφώνων³¹. Θα μπορούσαμε δηλαδή ακούγοντας τις ερμηνευτικές προτάσεις που εφαρμόζει στα εκκλησιαστικά μαθήματα ένας μερογάλτης, να διαπιστώσουμε ποιά σχολή ερμηνείας ακολουθεί. Τέσσι, πολὺ συχνά κάνουμε λόγο ότι ο γάλτης ακολουθεί το θεοπαλαιοντικό τρόπο ερμηνείας, ή τον αγιορείτικο, ή τον πατριαρχικό, ή τον κωνσταντινουπολέπικο ή μία σειρά άλλων τρόπων ερμηνείας οι οποίοι βασίζονται στον τρόπο διδασκαλίας του εκάστοτε δασκάλου προς τον μαθητή, και με τον τρόπο αυτό ονοματίζονται.

Την ερμηνευτική αυτή πολυμορφία θα μπρούσαμε να την περιγράψουμε και ως μία απόδοξη του μελικού πλούτου που χαρακτηρίζει την ελληνική εκκλησιαστική μουσική παράδοση. Η προβληματική όμως του όλου ζητήματος βρίσκεται στο ακόλουθο ερώτημα: ποιοι ερμηνευτικοί τρόποι ψαλμώδησης διασώζουν τα μορφολογικά γνωρίσματα εκείνα τα οποία θα διατηρήσουν τα βασικά γνωρίσματα της ελληνικής ψαλτικής τέχνης (με άλλα λόγια θα διαφυλάξουν την ψαλτική αυτή παράδοση) και παράλληλα θα προσφέρουν τη δυνατότητα ανάλυσης και αποκωδικοποίησης του στημειογραφικού της συστήματος; Ο μεγάλος κίνδυνος βρίσκεται στο να κάνουμε λόγο για ερμηνευτικές προσεγγίσεις που βασίζονται σε νεαρισμάτηνα μελωδικο-ρυθμικά στοιχεία, ξένα στην ψαλτική μας παράδοση, τα οποία αργά ή γρήγορα θα καταστρατήγησουν (ή καταστρατήγησαν ήδη) την εκκλησιαστική μας ψαλτική κιληρονομιά³².

³⁰ Ενθαυτός εξαρχής συναφέρουμε ότι αυτοσχεδιασμός στο χώρο της ελληνικής ψαλτικής τέχνης δεν υπάρχει. Διατυχός όμως στις ημέρες μας, το πλήθος των αυτοσχεδιαστικών μελωδικών γραμμάνων αποτελεί τον μεγαλύτερο κίνδυνο της επαληθευτικής μουσικής παραδόσεως. Προς τέρηντρον ακοής, και όχι μόνο, ένας μεγάλος αριθμός μερογάλτων εγκατέλειψε τις παραδοσιακές μουσικές θέσεις εισάγοντας νέους μελωδο-ρυθμικούς αυτοσχεδιασμούς μουσικής φραστές οι οποίες είναι ξένες προς την παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης. Στο χώρο της ελληνικής επαληθευτικής μουσικής υπάρχει ο ανταρρά ελεγχόμενος αυτοσχεδιασμός. Η διαφοροποίηση μεταξύ του αυτοσχεδιασμού και του ελεγχόμενου αυτοσχεδιασμού βρίσκεται στο γεγονός ότι για τον ψαλτή ο ελεγχόμενος αυτοσχεδιασμός σημαίνει: οικολογική παραδοσιακή μουσική θέσεις, εφαρμόζοντας στους μουσικούς χώροκτημένες ερμηνευτικές προσεγγίσεις που υπάρχουν στη χειρόγραφη και στην προφορική παράδοση. Ποιες ερμηνευτικές προσεγγίσεις θα ακολουθήσουν και με ποιο τρόπο, αυτό θα εξαρτηθεί από τον ερμηνευτή. Με τον τρόπο αυτό μεταρόμψυμε να διακινούσαμε την υπαρξη πολλών διαφορετικών ερμηνευτικών προτάσεων στο ίδιο επαληθευτικό μάθημα εάν συγκρίνουμε δύο ή περισσότερες ερμηνείες. Σπάνια θα ακούσουμε δύο χορούς ή δύο ερμηνειώς να οικοιούνθων ποτά τις ίδιες ερμηνευτικές προσεγγίσεις στο μέλος. Για το λόγο αυτό στο χώρο της παραδοσιακής εκκλησιαστικής μουσικής κάνουμε λόγο για ερμηνεία και όχι για εκτέλεση.

³¹ Για τους πρεσβυτείς της απόφευξης ερμηνεύουσε μόνο ότι καταθέτω με τη γραφίδα το ο μελαπονής, ισχυρίζενται μάλιστα πολλές φορές ότι αύτον ο μελαπονής ήθελε να αναίσθεται κάποιο σημαδόφωνο, ώστε να κατέρρεψε από μόνος του, έχο την εντύπωση ότι αντιτίμενόν του το σημειογραφικό σύστημα της ελληνικής ψαλτικής τέχνης ως ερμηνευτικό και μόνο, σημειώνεται με τον τρόπο αυτό την υπαρξη μιας μεγάλης σειράς μελωδικο-ρυθμικών ερμηνευτικών τύπων που φέρει το κάθε σημαδόφωνο.

³² Μεγάλος αριθμός μερογάλτων σήμερα στις ερμηνείες τους διανέβουν μουσικές γραμμές από τη δημοτική μουσική παράδοση ή από μουσικές παραδόσεις γετονούντων λαϊκών αγορώντων το γεγονός ότι η ελληνική ψαλτική τέχνη χειρίζεται και οργανώνεται με διαφορετικό τρόπο τη μουσική της υλικό.

Το ερώτημα, που προ ολίγουν τέθηκε, δεν μπορεί να διαπραγματευθεί στα όρια του παρόντος άρθρου. Χρίζει έρευνας και διαλόγου ο οποίος θα στηριχθεί στη χειρόγραφη και στην προφορική παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης, έχοντας πάντα υπόψιν ότι οι ιδιότητες του σημειογραφικού της συστήματος καθώς και η σεστή ισοκρατηματική πρακτική³³ αποτελούν τα μουαδικά μορφολογικά στοιχεία που καλέται να αποκωδικοποιήσει και εν συνεχεία να εφαρμόσει ο ψάλτης-ερευνητής στα εκκλησιαστικά μαθήματα.

Συμπεράσματα

Η μουσική παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης καταγράφεται μέσα από ένα περιγραφικό σημειογραφικό σύστημα. Η αποκωδικοποίηση των μουσικών πληροφοριών που προκύπτουν από τις αναδόσεις των μουσικών χαρακτήρων, δύσον αφορά την ερμηνευτική προσέγγιση του μουσικού υλικού, μπορεί να πραγματοποιηθεί αναλόντας το μέλος σε μικροδομικό (τρόπος λειτουργίας της ενέργειας του σημαδοφόρου σε σχέση με το σημαδόφωνο που ακολουθεί), μεσοδομικό (μουσική φράση) και μακροδομικό επίκεδο (μουσικό τμήμα). Όλα τα προαναφερθέντα μπορούν να υλοποιηθούν έχοντας ως σημείο αναφοράς το γεγονός ότι: το κάθε μέλος αποτελείται από ένα σύνολο μουσικών χαρακτήρων που ορίζονται και λειτουργούν στο μουσικό χωροχρόνο του εκκλησιαστικού μαθήματος, ο οποίος οριοθετείται και εκφράζεται συναρτησιακά μέσω δύο μεγεθών: του μουσικού χρόνου (χρονική αγωγή) και του ψυχολογικού χρόνου, ο οποίος καθορίζεται από τη χρονική διάρκεια που χρειάζεται το φαινόμενο ένταση-λέση να ολοκληρωθεί σε όλες τις μουσικές παραμέτρους του εκκλησιαστικού μαθήματος.

Με οδηγό τη χειρόγραφη και την προφορική παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης και έχοντας υπόψιν μας ότι το κάθε σημαδόφωνο έχει τη δική του μελωδικο-ρυθμική ταυτότητα, η οποία εκφράζεται ανάλογα με το ρόλο που διαδραματίζει στη μουσική θέση: ρόλο δημητουργίας έντασης ή λίστης, το κάθε σημαδόφωνο πρέπει να προσεγγίζεται με ποικιλία ερμηνευτικών τύπων, το σύνολο των οποίων θα αποκαλύψει και θα διασώσει τον μελικό πλοιότο που κρύβει η ελληνική εκκλησιαστική μουσική παράδοση.

³³ Για μορφολογικές και ιστορικές πληροφορίες περί της ισοκρατηματικής πρακτικής βλέπε: Λυκούργος Α. Αγγελόπουλος, *Η περιγρ. του ισοκρατηματ. στη νεώτερη μουσική πράξη*. Μονογράφ. Τόνος 31 (2004): 56-58, καβάς και Σωτήρος Κ. Δεσπόπης, *Η ισοκρατηματική πρακτική της μιζανινής εκκλησιαστικής μουσικής: ιστορική και μορφολογική προσέγγιση*. Γρηγορίους ο Παλαμάς 816 (2007): 143-175.